

Das Leben ohne Musik ist einfach ein Irrtum, eine Strapaze, ein Exil.  
*Friedrich Nietzsche an Peter Gast, 1888*

## **Zwischen „Tristan“ und „Meistersinger“ - Von der Liebe als Entsagung zur Verklärung der Normalität – Fluchten und Rettung eines Erlösungsbedürftigen**

*Einführungssessay zu*

*„Tristan und Isolde“: Vorspiel und „Isoldes Liebestod“ WWV 90*

*„Die Meistersinger von Nürnberg“: Vorspiel 1. und 3. Akt, Tanz der Lehrbuben,*

*(Dresdner Philharmonie, Konzertreihe „Musik und Exil“, September 2004)*

Übers Meer nach Cornwall fährt Isolde, erwartet von König Marke, ihrem Bräutigam. Nicht eigener Entschluss, sondern diplomatisches Kalkül führt die irische Königstochter dem Alternden zu, und so geschieht, was in einer Oper geschehen muss: Die schöne junge Frau verliebt sich in den Ritter, den Neffen Markes, den dieser zum Brautwerber und Begleiter ihrer Reise bestimmte. Bisher hat Tristan Isoldes Nähe gemieden; nun aber lässt sie ihn rufen, und der Grund ist: Beide kannten sich längst.

Denn als Cornwall die Invasion der Iren zurückschlug, hatte Tristan Isoldes Verlobten getötet. Im Kampf mit ihm selbst schwer verwundet, reiste er unter falschem Namen nach Irland, um bei der für ihre Heilkunst Berühmten Genesung zu finden. Isolde hatte seine wahre Identität bald erkannt und wollte ihn töten, doch Mitleid verhinderte ihre Rache. Und schon damals war ihre Liebe zu Tristan erwacht.

Tristan aber, wieder in Cornwall, pries Schönheit und Tugend Isoldes, die er selbst liebte – und drängte Marke, um Isolde zu werben. So schützte er sich vor dem Verdacht, dass er nach dem Erbe des kinderlosen Königs trachte.

Diese Vorgeschichte erfahren wir bei Wagner von Tristans treuem Begleiter Kurwenal und aus Isoldes Erzählung und wissen daher: Tristan, bedacht auf seine „Ehre“, hat Isolde doppelt verletzt und verraten.

Indes ist auch sie ihrer „Ehre“ verpflichtet, und die fordert Tod für Tristan und für sich selbst; den Tod, der zugleich Zuflucht ist – ein Giftbecher soll ihn bringen. Und da sie sich an der Schwelle zum Reich der Nacht und des Todes glauben, entledigen sich Tristan und Isolde aller Fesseln von Sitte, „Ehre“ und Pflicht und bekennen sich zu ihrer Liebe. So verraten sie beide den König: Keiner entkommt der Konsequenz seiner Taten, den Verstrickungen von Liebe und Schuld, auch Isolde nicht.

Davon spricht das „Tristan“-Vorspiel, schon in seinen ersten Takten ist das Ganze angelegt. Vorder- und Nachsatz, im so genannten Tristan-Akkord verschränkt, enthalten die Keimzelle der musikalischen Entwicklung. Fast jede Konfiguration im Stück lässt sich daraus herleiten, ist Sequenz, Fortspinnung oder Umkehrung des hier angelegten Materials.

In der Melodik des „Tristan“, die vorzugsweise chromatischen Fortschreitungen folgt, drückt sich jenes „unstillbare, ewig neu sich gebärende Verlangen, Dürsten und Schmachten“ aus, von dem Wagner in seinen programmatischen Erläuterungen zu seinem berühmten Vorspiel spricht. Verschlüsselte Kadenzschritte und vielfach wiederholtes Verschleiern tonaler Zusammenhänge wirken harmonischer Auflösung entgegen; statt der

erwarteten Klänge figurieren Alterationen und Trugschlüsse; und in ihrer Vieldeutigkeit begegnen uns Chiffren der psychologischen Durchdringung aller Beziehungen und Beweggründe, die die Handlung vorantreiben, drücken sich unterschiedliche, einander ergänzende oder zuwiderlaufende Sprach- und Bedeutungsschichten aus. So entzieht die harmonische und melodische Entwicklung das „Tristan“-Vorspiel – und damit die Vorgänge und Personen im Stück, die sich darin Wiederfinden – dem Zugriff interpretatorischer Festlegung auf Recht oder Unrecht, Gut oder Böse, Wahrheit oder Schein.

Das Orchester macht überall das Wesen der Vorgänge sichtbar. Heftig zufahrende, einander umrankende Orchesterfiguren sind Sinnbild verzehrender Leidenschaft und verzweifelten Einander-Festhaltens. Klangwogen, die in sich selbst kreisen, die immer wieder emporbranden, um sogleich jäh einzustürzen, zeichnen Ekstase und ersehnten Rausch, doch zugleich verweisen sie auf Verzweiflung und Ohnmacht. Im Taumel vergeblichen Aufbäumens und Sich-Überschlagens, von Wagner als „Ausrasen“ bezeichnet, verliert die Chromatik ihr Gleiten, werden tonale Zusammenhänge fast unkenntlich selbst dort, wo im Innern dennoch funktionale Gesetze wirken. Dieser Gewalt sind die Liebenden ausgeliefert; solche Musik allein als Zeichen diffusen Rausches, zügelloser Bacchanale zu verstehen, wäre zu kurz gegriffen.

Hanns Eisler – in bester Absicht freilich – hat sie diffamiert sehen wollen als rauschhaften Dämmerzustand, geschaffen nicht für „den bewußten, wachen Hörer, sondern [für] ein sich hingebungsvoll unterwerfendes Publikum.“ Aufgegangen ist aber auch ihm die zweifache Bedeutung Wagner'scher Klangfiguren als „Psychologisieren und naturalistische Tonmalerei.“ Ihre gegensätzlichen Sphären sind auf der einen Seite die Tagwelt Marke und Kurwenals, die auch Tristan gefangen hält, und auf der anderen das Reich von Nacht, Tod und Traum, worin Isolde und endlich auch Tristan Zuflucht suchen, suchen müssen. Beide Welten, begegnen, verschränken und überlagern einander in Wagners Partitur, stoßen sich schließlich ab als unterschiedliche Klangfelder mit eigenen Motiven und Farben.

Der irdische Ort des Geschehens: Das Meer, allgegenwärtig im Auf und Ab ruheloser Bewegung. Schon im „Holländer“ hat ihm Wagner das Motiv lebenslanger Irrfahrt anverwandelt, ein künstlerisch überhöhtes Sinnbild seiner eigenen Fluchten.

Die aber betreffen nicht allein den Künstler Wagner, der in seine Innenwelt sich rettet, wo die Verhältnisse – politische, theaterpraktische, persönliche – mit seinen Vorstellungen allzu stark kollidieren. Ausgestoßensein, Verbannung sind ihm aus persönlicher Erfahrung nur allzu vertraut:

Bereits den siebenjährigen Knaben hatte seine Familie, die ihn wohl als schwer erziehbar empfand, 1820 für nahezu zwei Jahre ins „Exil“ geschickt: nach Possendorf bei Dresden in die Obhut des Dorfpfarrers, nach dem Tode seines Stiefvaters zu dessen Bruder nach Eisleben, schließlich zu Adolf Wagner, dem Bruder seines Vaters, nach Leipzig. Die wiederholten Trennungen von seiner Mutter und seinen Geschwistern, die er erst in für ihn ungewisser Zeit wiedersehen sollte, gehörten zu den „fürchterlichsten Vorstellungen“ seiner Kindheit.

1835, als der finanzielle Ertrag seines ersten Engagements in Magdeburg nicht den erhofften Lebensstil sichern konnte und seine Unternehmungen zur Behebung seiner

Schulden in einem finanziellen und künstlerischen Debakel mündete, entzog er sich seinen Gläubigern durch eilige Flucht nach Berlin. Dort traf er im Mai 1836 mittellos ein, um die Stadt innerhalb kürzester Frist wieder zu verlassen: Das Theater, bei dem er sich Anstellung erhoffte, musste wegen Zahlungsunfähigkeit schließen. Er wandte sich nach Königsberg, wo ihn seine Frau, die Schauspielerin Minna Planer, aber keine Anstellung erwartete. Seine nächste Station, Riga, bot eine Steigerung seines Unglücks in jeder Hinsicht: Der Treue seiner Frau weniger sicher als je zuvor, erblickte er auch in seinem beruflichen Umfeld nichts als Herabwürdigung seiner Person, Verrat und Missgunst – und als einzigen Ausweg aus der Misere erneut die Flucht, diesmal nach Paris, wo er den in Riga begonnenen „Rienzi“ vollendete und seine Oper „Der fliegende Holländer“ komponierte. Da waren, Jahre vor den Ereignissen des Jahres 1849, Rastlosigkeit, Flucht und Suche nach Ausweg und Asyl schon zum Grundmuster seines Lebens geworden.

1849 trieb ihn seine Teilnahme an den revolutionären Unruhen in Dresden ins politische Exil.

In Zürich begegnete er 1852 der Liebe seines Lebens, Mathilde von Wesendonck. Jahrelang war die Frau des Fabrikanten Otto Wesendonck, der Wagner auf ihr Drängen großzügig unterstützte und ihm schließlich sogar ein Haus neben seiner eigenen Villa zur Verfügung stellte, das Ziel seiner heißesten Wünsche. Ob sich einige davon erfüllten oder die greifbaren Vorteile, die Wagner aus dem Verhältnis zuflossen, tatsächlich nur die oft beschworene „Seelenverwandtschaft“ ergänzten, ist im Grunde unerheblich. Mathilde, in ihrer wohlhabenden bürgerlichen Existenz für Wagner unerreichbar, setzte als Urbild der in ungeliebten Banden schmachtenden Frau ungeahnte schöpferische Prozesse in Gang. Siegelinde, Brünhilde und schließlich Isolde – im Schicksal der Heldinnen der im Züricher Exil konzipierten Werke spiegelt sich die unerfüllte Beziehung zu Mathilde Wesendonck. Ihren herausragenden künstlerischen Ausdruck fand sie in „Tristan und Isolde“, jener „Handlung in Musik“, die, von ästhetischen Glaubenskämpfen umtobt wie kein anderes Werk Richard Wagners, zum Vorläufer musikhistorischer Prozesse des 20. Jahrhunderts wurde.

Die Kompositionsskizze zum ersten Akt seines „Tristan“ beendet Wagner im Dezember 1857 und überreicht sie Mathilde Wesendonck mit der Widmung an den „Engel“, der ihn „so hoch erhoben“. Kurz darauf weicht er der zunehmenden Spannung zwischen den Eheleuten Wesendonck und zwischen Mathilde und seiner Frau Minna durch eilige Abreise nach Paris aus und wechselt innerhalb des folgenden Jahres mehrfach seinen Aufenthaltsort. Weitere Teile der „Tristan“-Komposition entstehen in Zürich, Venedig, Luzern, und vollendet wird das Werk am 6. August 1859 in Luzern. Einen Monat später reist Wagner nach Zürich, wo er einige Tage bei Wesendoncks verbringt und seinen Gastgebern die Publikationsrechte an seinem noch unvollendeten „Ring“ verkauft. Mathilde Wesendonck ist seine Isolde nicht geworden, und auch Wagner selbst hat die Liebesgeschichte bekanntlich überlebt.

Am Entstehen des Werkes, in dem Wagner einen vom Handlungsschema seiner anderen Opern abweichenden Entwurf menschlichen Zusammenlebens versucht, hat Mathilde noch regen Anteil genommen.

Mit einem Konzept zu „Die Meistersinger von Nürnberg“ hatte er sich bereits 1845 befasst. 1861, in Venedig, nach der Vollendung seines „Tannhäuser“ und dem Debakel

seiner Pariser Aufführung, beschloss er seine Ausführung. Durch eine Komödie wollte er sich von der Tragik des „Tristan“ und „Tannhäuser“ befreien. Der prunkende C-Dur-Beginn des Vorspiels zur Oper und das gravitatisch einherschreitende Motiv der Meistersinger-Gilde machen freilich klar, dass es sich, anders als ursprünglich geplant, nicht mehr um eine Komödie, sondern um eine Apotheose handelt. Wem sie gilt – der Sängergilde? der Liebe? oder gar der Entsagung? – das bleibt offen. Aber das Vorspiel, musikalische Keimzelle des Stücks und Repräsentantin seiner Handlung auch auf dem Konzertpodium, wo es ohne szenisches Gegengewicht quasi als reduzierte Essenz des Werkes figuriert, versichert uns unmissverständlich: Die unerbittlichen Logik, nach der Wagners Helden ihre Liebe bis dahin stets mit dem Tode bezahlten, wird Eva und Walther, das Liebespaar in den „Meistersingern“, verschonen. Wohl greift sie zwischendurch nach ihnen, wenn Hans Sachs in Wort- und Melodiezitat bedeutungsvoll die „Tristan“-Saga ins Spiel bringt, und auch das für eine heitere Oper unerwartet düstere Vorspiel zum 3. Akt erinnert daran, dass, mit zivilisierten Mitteln zwar, auch in der Nürnberger Handwerkerschaft eine Sache auf Leben und Tod verhandelt wird. Doch der Macht- und Eheverzicht des Älteren kommt, anders als der des Königs Marke, noch rechtzeitig – und eröffnet Walther und Eva eine Lebensperspektive. Möglicherweise – doch darüber gibt die Oper keine dezidierte Auskunft – sähe sie aus wie der Alltag im Hause Wagner, in dem, als die „Meistersinger“ fertiggestellt wurden, bereits Cosima von Bülow den Ton angab. Wie Eva hat sie, seine spätere Frau und Verwalterin seines geistigen und materiellen Erbes, schließlich die Liebe gezähmt – und für ihren Ritter den sicheren Hort gefunden.

© *Andrea Wolter*